



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

Experimentelles Reenactment im Dokumentarfilm – von der Überblendung historischer, medialer und imaginärer Dynamiken

Tröhler, Margrit

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-171049>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Tröhler, Margrit (2019). Experimentelles Reenactment im Dokumentarfilm – von der Überblendung historischer, medialer und imaginärer Dynamiken. Medialität. Historische Perspektiven, Newsletter, (19):3-15.



Zentrum für Historische Mediologie

Medialität Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 19 / 2019



Inhalt

- 3 Experimentelles Reenactment im Dokumentarfilm**
Von der Überblendung historischer, medialer und imaginärer Dynamiken
Margrit Tröhler
- 16 Spuren der Geschichte, Flanerie, Generationenblicke**
Zwei Filme von 1966 im doppelten Berlin
Jörg Schweinitz
- 29 Tagungsberichte**
- 33 Rezension**
- 36 Publikationen**
- 37 medioscope – Blog**
- 38 Veranstaltungen**



**Universität
Zürich**^{UZH}

Herausgeber Zentrum für Historische Mediologie
Universität Zürich, Schönberggasse 2, 8001 Zürich
Telefon: + 41 44 634 51 16, E-Mail: zhm@ds.uzh.ch

Gestaltung Simone Torelli, Zürich

Abonnemente Der Newsletter kann abonniert werden unter zhm@ds.uzh.ch

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.

Experimentelles Reenactment im Dokumentarfilm

Von der Überblendung historischer, medialer und imaginärer Dynamiken

Margrit Tröhler

Unter dem Titel ›Verkoppelungen – Verlinkungen – Verschränkungen. Mediale Eigenlogiken – raum/zeitliche Dimensionen‹ beschäftigte sich der Workshop des ZHM vom 5.10.2018 mit Praktiken des Medialen, die in den unterschiedlichsten Künsten und Artefakten durch Montagen, Collagen, Überlappungen, Verschachtelungen oder Überblendungen immer wieder neue Anordnungen schaffen, in denen Heterogenes – in Form, Stil oder Material – nebeneinander zu stehen kommt. In den Prozessen der Verschränkung, Amalgamierung, Kontrastierung oder Hybridisierung lassen sich vielfältige Logiken und Dynamiken beobachten. Diese können aus Ungleichartigem und Ungleichzeitigem die Anmutung von historischer und/oder ästhetischer Einheitlichkeit kreieren, oder sie können die Brüche, Übergänge und Verschiebungen geradezu ostentativ als Verfahren ausstellen, indem sie dennoch Heterogenes verbinden. Immer sind dabei räumliche und zeitliche Dimensionen im Spiel. Und die Produktion von Sinn wird in einen rhetorischen Wirbel gezogen, aus dem Neues entstehen kann. Dabei affizieren solche medialen Dynamiken auch die historischen Kontexte und diskursiven Konstellationen, aus denen sie hervorgehen und in denen sie rezipiert werden.

Eine Anordnung, die einige der nun angesprochenen Prozesse in Gang setzt, ist das *Reenactment*, das als künstlerisches und populäres mediales Verfahren sowie als historiografische oder als psychoanalytische Methode zum Einsatz kommt, um vergangenen Geschehnissen in der Gegenwart nachzuspüren. Mit dem Ziel, diese durch Nachstellung anschaulich zu machen, lassen sich soziale und individuelle Erinnerungsspuren wiederbeleben und Authentizitätseffekte erzeugen. Das Verhältnis von historischer Rekonstruktion und Geschichte erfährt dabei vielfältige Ausformungen.

Mein Beitrag am Workshop widmete sich dem Film DEPTH TWO / DUBINA DVA von Ognjen Glavonic (Serbien/F 2016), den ich am Dokumentarfilmfestival Visions du réel in Nyon im April 2018 sehen konnte. Vor dem Hintergrund der Diskussionen während des Workshops und im Seminar, das ich im Frühjahrssemester gleichzeitig veranstaltete, möchte ich in meinem Essay einige Überlegungen zu dem übergreifenden Thema des Reenactments im Dokumentarfilm und zu dem Film bündeln, der insofern hervorsteht, als er einen experimentellen medialen Umgang mit der historischen Rekonstruktion und dem Reenactment erprobt.

Zur Beschreibung von Prozessen der Verschränkung und Überlagerung von Dynamiken, die das Reenactment im Dokumentarfilm initiiert und in die es auch die Zuschauer*innen einbezieht, möchte ich den Begriff der ›Überblendung‹ vorschlagen. Über die gängige Bedeutung der ästhetischen Technik der Doppelbelichtung hinaus, mittels derer sich zwei Filmbilder übereinanderschieben, benutze ich den Begriff für eine ›filmische Konfiguration der Verschränkung‹ von dokumentarischen und fiktionalen Modi, von räumlichen und zeitlichen Dimensionen wie von filmischen Ausdrucksmaterialien und -formen. Auch in seinen populärsten Varianten (z.B. im Fernsehen) ist das dokumentarische Reenactment eine Hybridform, die ein abwesendes historisches Ereignis durch die Nachstellung veranschaulicht und fiktionalisiert, also zwei Gattungen oder besser Modi der Weltenkonstruktion und des referenziellen Bezugs zur historischen Wirklichkeit vermischt und übereinanderschichtet. Von dieser Feststellung ausgehend möchte ich in meinem Text einen Bogen schlagen über aktuelle Formen des Reenactments in der ästhetisch-politischen Praxis, die die im Dokumentarfilmbereich angenommene

Referenzialität der audiovisuellen Bilder auf die eine oder andere Art problematisieren oder sie gar aussetzen, bis hin zur experimentellen Variante von DEPTH TWO. Hier interessiere ich mich insbesondere für die Verschränkung der Bild- und Tonebenen, die in ihrer gleichzeitigen, sich überlagernden Anwesenheit in der Gegenwart des Films, je eigene mediale und imaginäre Räume eröffnen. Das Reenactment der unwiederbringlichen historischen Ereignisse wird in diesem filmischen Prozess evoziert; es findet in DEPTH TWO letztlich aber erst durch die rekonstruierende Aktivität der Zuschauer*innen statt: Im offenen Zwischenraum der Überblendung heterogener medialer, materiell-sinnlicher Ebenen treffen sich Bild und Ton erst in der Aktualisierung der historischen Referenz im Imaginären, in der Aktualisierung einer verschütteten sozialen Erinnerung.

Meine Ausführungen zu den dokumentarfilmischen Praktiken des Reenactments betten sich zwar in einen Echoraum der medien- und filmwissenschaftlichen Diskurse ein, in dem gedächtnis- oder erinnerungstheoretische Perspektiven widerhallen (eine Diskussion, die unter anderem Aleida Assmann in den Kulturwissenschaften angeschoben hat).¹ Ebenso klingen darin die Debatten über die Funktion von Medien bei der Annäherung an kollektive Traumata an, wie sie in den letzten Jahrzehnten unter dem Aspekt postmoderner Ästhetiken auch in der Filmwissenschaft rege geführt wurden.² Mein Fokus liegt hier indes auf den medialen Prozessen der Überblendung, die durch das Ineinandergreifen heterogener Medialitäten und historischer Referenzebenen das dokumentarfilmische Reenactment initiieren und in die räumlichen und zeitlichen Dimensionen ihrer Verfahren auch die Zuschauer*innen einbeziehen.

Formen der aktuellen Praxis des Reenactments

Die aktuelle Praxis des Reenactments im dokumentarfilmischen Bereich lässt sich in drei Gruppen einteilen, die indes keineswegs alle Varianten erfassen.

1) Wenn Reenactments seit den Anfängen der Filmgeschichte (aus verschiedenen Gründen und zu verschiedenen Zwecken) eingesetzt wer-

den, so erleben sie in unserer medialen Erinnerungskultur in den letzten Jahren eine Konjunktur. Sich häufende Gedenkanlässe zum Ersten wie auch zum Zweiten Weltkrieg lösten geradezu eine Welle von historischen Rekonstruktionen aus, deren populärste und gängigste Formen in Fernsehproduktionen dem Format des Doku-Dramas respektive der Doku-Fiktion zuzuordnen sind.³ Tobias Ebbrecht und Matthias Steinle sprechen bereits 2008 von einem regelrechten ›History-Boom‹ im Fernsehen; diesen bestätigen neuere Arbeiten zum Thema.⁴ Dabei kommt den eigentlichen Nachstellungen historischer Ereignisse oder Schlüsselmomenten der Geschichte unterschiedlich viel Gewicht in der sequenziellen Verschränkung mit verschiedenen dokumentarischen Materialien zu: Begrenzte Einlagerungen von durch Schauspieler*innen nachgespielte fiktionale Szenen wechseln sich ab mit Experten- oder gegebenenfalls Zeitzeugen-Interviews, mit historischen Photographien, Filmausschnitten und allerlei Schriftdokumenten wie in dem kürzlich vom Schweizer Fernsehen produzierten GENERALSTREIK 1918 (Hansjürg Zumstein / Daniel von Aarburg, CH 2018) oder in dem von NDR und Arte in Auftrag gegebenen DAS WUNDER VON LENINGRAD (Christian Frey / Carsten Gutschmidt, D 2018). Hier zielen die nachgestellten Szenen auf die illustrierende Anschaulichkeit historischer Gegebenheiten (wenn sie denn gesichert sind) und also auf deren Veranschaulichung, Personifizierung und Emotionalisierung in der filmischen Gegenwart. Im fiktionalisierenden Modus der ›Simulation‹ sind das historisierende Setting und der dokumentarisierende Stil der (Re-)Inszenierung der narrativen Wahrscheinlichkeit und Kohärenz verpflichtet: *Dadurch wird Geschichte (history) auf eine Erzählung (story) [reduziert].*⁵ Manchmal nimmt die Simulation überhand und zieht sich durch den ganzen Film; zeitgenössische Dokumente (oder deren Statthalter) sind vollständig und ununterscheidbar in den fiktionalisierten Pastiche der historischen Narration integriert, wie dies in UNE AVENTURIÈRE EN IRAK: GERTRUD BELL / LETTERS FROM BAGHDAD / VON BRITANNIEN NACH BAGDAD: GERTRUD BELL (Sabine Kraysenbühl / Zeva Oelbaum, GB/USA/F 2016) der Fall ist. Die Grenze zum historischen Spielfilm oder Kostümfilm ist fließend,

wenn der Wirklichkeitsbezug des Dargestellten nicht mehr verhandelt wird und die Heterogenität der Materialien und Modi des Doku-Dramas einer geschlossenen, sich selbst erzählenden Vergangenheit im filmischen Präsens Platz machen. Solche Produktionen bringen das Bewusstsein der Übereinanderschichtung zweier medialer Räume und der zeitlichen Distanz zum historischen Moment zum Verschwinden und bieten den Zuschauer*innen dessen Nacherleben ›im Geiste des Ereignisses‹ an.

Mit dieser summarischen Einordnung der vielfältigen populären Formen von audiovisuellen Reenactments ist jedoch keine Aussage über deren Qualität und Wirkung verbunden. Für die Einschätzung einzelner Produktionen hinsichtlich von künstlerisch-gestalterischer Innovation und intellektuell-anregender Auseinandersetzung über den Umgang mit Geschichte bedürfte es einer genaueren Analyse, die auch die in der medialen Öffentlichkeit mitunter ausgelöst und heftig geführten Debatten miteinzubeziehen hätte. Denn auch wenn sie sicher primär auf die illustrative Bebilderung historischer Ereignisse ausgerichtet sind und in der Konsequenz auf die emotionale Teilhabe der Zuschauer*innen am exemplarischen Erleben von Geschichte durch individuelle Akteur*innen setzen – seien deren Biografien bislang namenlos oder durch die Geschichtsschreibung bereits kanonisiert –, so birgt die Rezeption solcher Filme kritisches Potenzial: Abgesehen von den Polemiken über die ›Faktentreue‹, denen diese Formate besonders häufig ausgesetzt sind, bewirken sie manchmal eine breitere öffentliche Diskussion über unterschiedliche historische und mediale Zeitlichkeiten, historiographische Perspektiven und Interpretationen sowie über die Bedingungen der Möglichkeit von historischem Handeln oder dessen Kontingenz. Als Beispiel für ein solches Medienereignis kann das dreiteilige, von der ARD produzierte Doku-Drama *SPEER UND ER* (Heinrich Breloer, D 2005) angeführt werden.

2) Von den populären Formaten lassen sich die reflexiven Praktiken des Reenactments absetzen, die in verschiedensten künstlerischen Kontexten und medialen Ausdrucksformen zu beobachten sind: sei es im dokumentarischen Theater, in der literarischen Reportage, diversen Re-Inszenierungen in der Fotografie oder in

Kunst-Videos in Museumsinstallationen. Im Bereich des politischen Dokumentarfilms kennen diese Varianten des Reenactments vielfältige Ausformungen, die indes alle auf die reflexive Abweichung zwischen dem vergangenen Ereignis und der filmischen Gegenwart des Nachspielens aufmerksam machen: Mit den Mitteln der Stilisierung werden historische Momente und Situationen von Schauspieler*innen oder deren medialen Stellvertreter*innen (Puppen, Animation etc.) evoziert. Die Distanz zur unwiederbringlichen Vergangenheit wird nicht nur bewusst gehalten, sondern ostentativ ausgestellt, was Bill Nichols wie auch François Niney dazu führt, sie mit der Brecht'schen Verfremdung in Zusammenhang zu bringen (vgl. *DER KICK* von Andreas Veiel, D 2005; *VATERS GARTEN – DIE LIEBE MEINER ELTERN* von Peter Liechti, CH 2013; *THE GREEN WAVE* von Ali Samadi Ahadi, D 2018).⁶ Für Nichols, der aus einer psychoanalytischer Perspektive argumentiert, gilt das historische Ereignis von vornherein als ›verlorenes Objekt‹, als ›Gespenst‹, das den filmischen Text heimsucht: *The attempt to conjure that specter, to make good that loss, signals the mark of desire.*⁷ Solche Nachstellungen lösen die dokumentarische Repräsentation vom indexikalischen Versprechen des Wirklichkeitsbezugs und der vermeintlichen Objektivität ab. Durch die Sichtbarmachung und Wiederbelebung vergangener Erfahrungen – sei es die von Dritten oder die des den Film verantwortenden Subjekts – entwickeln die Nachstellungen in der medialen Wiederholung a *fantasmatic power*. Insofern als diese Reenactments nicht vorgeben, effektiv für das zu stehen, wofür sie stehen, bewirken sie in ›dem unmöglichen Raum‹, in dem Vergangenheit und Gegenwart koexistieren, eine ›Zeitfalte‹ (*a fold in time*).⁸

So ist es nicht erstaunlich, dass ähnliche Verfahren auch dazu dienen, sich einer kollektiven traumatischen Erfahrung anzunehmen. Durch ihre aktive Beteiligung an der Arbeit für den Film werden hier die Zeitzeugen selbst (Opfer, Täter, Augenzeugen) in ein fast schon therapeutisch zu nennendes Experiment involviert. Eine engagierte, aktivistische Variante stellen die fiktiven, in der vorfilmischen Wirklichkeit als real inszenierten Gerichtsprozesse dar, die politisch, wirtschaftlich und sozial Benachteiligten Gehör verschaffen und deren Perspektive auf

Ereignisse in der näheren Vergangenheit Raum zugestehen. Im Zentrum stehen ihre Versionen individuell erfahrener Geschichte – in Form von Nacherzählungen während des Prozesses, die der Film in der Montage meist durch am Ort des Geschehens geführte Zeugeninterviews untermauert (diese Befragungen der Erinnerung lehnen sich an die historische Rekonstruktion durch Oral-History an). Die Gegenseite repräsentieren die politisch und wirtschaftlich Mächtigen, die auf der Anklagebank sitzen. Externe (internationale) Analytiker*innen der Situation übernehmen die Rolle von Richter*innen, Verteidigern und Jurymitgliedern in einem ›fiktiven‹ oder ›symbolischen Gerichtsverfahren‹,⁹ das nach dem Modell des Russell-Tribunals in Vietnam 1966 funktioniert (ein Modell, das später u. a. auch in Südafrika oder Ruanda Anwendung fand). Obwohl juristisch ohne (direkte) Auswirkungen kreieren solche Experimente, wie sie Milo Rau in DAS KONGO TRIBUNAL (D/CH 2017) oder Jean-Stephane Bron in CLEVELAND-WALLSTREET (CH 2010) realisierten, durch die Inszenierung eines ›Volkstribunals‹ einen Möglichkeitsraum, in dem eine alternative Beweisführung stattfinden kann und die Geschichte performativ umgeschrieben wird. Sie verschaffen den Opfern eine (erste) Genugtuung in der Gegenwart, zielen aber ebenso auf eine Kritik an der Politik und den Medien, da sie unterschlagene oder einseitig rapportierte vergangene Ereignisse in die Öffentlichkeit tragen und nicht nur eine Diskussion darüber anregen wollen, sondern reale Konsequenzen in der näheren Zukunft anvisieren und zum Teil effektiv auch nach sich ziehen.

Eine andere Variante dieser reflexiven Reenactments widmet sich kollektiven Traumata im Versuch, sich dem ›Nicht-Darstellbaren‹ (Lyotard), von dem es keine Bilder gibt und dessen Erinnerung verschüttet ist, anzunähern. Über die mehr oder weniger stilisierte und filmisch selbstreflexive ›Veranschaulichung‹ machen die während des filmischen Prozesses eingesetzten, theatralischen Reenactments weiter in der Vergangenheit zurückliegende Momente und Akte sicht- und hörbar, bringen sie überhaupt ins Bewusstsein von Zeitzeugen oder auch Augenzeugen (zurück). Indem sie diese an die Orte des Geschehens führen, versuchen sie Erinnerungen zu provozieren. Exemplarisch für ein sol-

ches Verfahren der historischen Rekonstruktion im Umgang mit ›Gedächtnisorten‹ (als ›lieux de mémoire‹ im Sinne von Paul Nora) steht SHOAH von Claude Lanzmann (F 1985).¹⁰ In neuerer Zeit und, was das Reenactment betrifft, in weitaus radikalerer Form haben die Filme S21 – LA MACHINE DE MORT KHMER ROUGE von Rithy Panh (Kambodscha / F 2003) oder THE ACT OF KILLING von Joshua Oppenheimer (UK / DK / N 2012) vor dem historischen Hintergrund der Genozide in Kambodscha respektive in Indonesien Opfer und Täter an solchen Orten konfrontiert. So lässt zum Beispiel Rithy Panh in dem berüchtigten Foltergefängnis Tuol Sleng (S-21) insbesondere die Täter ihre eigenen Handlungen nach ihren Vorstellungen und bruchstückhaften Erinnerungsbildern vor der Kamera nachspielen. Selbst wenn sich die traumatische Vergangenheit als unerreichbare Erinnerung (teilweise) der sprachlichen Vergewärtigung widersetzt, so wird in stilisierten Nachstellungen versucht, das Nicht-Sagbare zu aktualisieren: Durch das Nacherleben von in der Vergangenheit wiederholt ausgeführten, mechanischen und vom System diktierten Gesten wird eine körperliche Erinnerung wachgerufen. Die (Re-)Konstruktion von solchen Momenten kann *das Gefühl dafür [...] schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt*,¹¹ oder mehr noch: Sie verschafft dem ›Gespenst‹ des historischen Moments durch den performativen Nachvollzug einer *tief im Körpergedächtnis abgelegten ›mémoire involontaire‹* eine wahrnehmbare Gestalt, wie Emmanuel Alloa gegen den Topos des Nicht-Darstellbaren in der Trauma-Theorie (insbesondere mit Bezug auf Jean-François Lyotard) anführt.¹² In der Wiederholung von automatisierten Gesten *kommt es zur buchstäblichen ›Wiederholung‹, dem Zutagefördern des Verdrängten*. Da die Gesten in der individuellen Aktualisierung dessen, *was niemals zu einer persönlichen Erfahrung wurde*, fortwährend zwischen Subjektivierung und Entsubjektivierung oszillieren, halten sie letztlich aber auch die Distanz zum originären Ereignis wach, da dieses selbst *lediglich die Wiederholung vorausgegangener Wiederholungen ist*.¹³ Weil das Trauma die Textur der Erfahrung durch die scheinbare Absenz von Spuren beeinflusst, gehören diese Nachstellungen nach Thomas Elsaesser zur Kategorie des ›negativen Performativen‹.¹⁴

Wie in den fiktiven Gerichtsverfahren verfolgen solche Reenactments das Anliegen, einen Bewusstseinsprozess nicht nur bei den direkt Beteiligten in Gang zu setzen, sondern auch – auf nationaler und auf internationaler Ebene – die öffentliche Diskussion über eine vielfach durch individuelle und kollektive Traumata belegte und verschwiegene, also sozial und politisch tabuisierte Vergangenheit anzuregen, zu der sie die Zuschauer*innen in ein reflektiertes und distanziertes Verhältnis des Nachvollzugs setzen. All diese reflexiven Formen des Reenactments verschieben die ontologische Frage danach, was ein Dokumentarfilm ist, ebenso wie die theoretische Frage nach der Grenzziehung zwischen fiktionalem und dokumentarischem Modus einer pragmatisch-materialistischen Perspektive weicht: Sie werfen die Frage danach auf, was ein Dokumentarfilm kann, wie es Ilona Hongisto formuliert.¹⁵ Ziel dieser Filmarbeiten ist es demnach nicht, die Vergangenheit möglichst wahrheitsgetreu zu repräsentieren: Wenn im Akt der Performance eine Handlung (wieder) verkörpert, veranschaulicht und fiktionalisiert wird, entspricht sie oft einer imaginären Vergangenheit (in Nichols Worten, ermöglicht diese *the psychically real but fantasmatic linkage of now and then*).¹⁶ Dabei entfernen sich die Nachstellungen manchmal weit von der historischen Rekonstruktion wie also auch vom dokumentarischen Versprechen auf eine ausserfilmische Referenz und damit vom Wirklichkeitsbezug. Durch den Abstand zu einem vorgängigen Ereignis, das einen situativen Rahmen setzt, wird das ›verlorene Objekt‹ mittels Aktualisierung eines ›sozialen Gestus‹¹⁷ in die Gegenwart des Films geholt: In dem vom Film geschaffenen Möglichkeitsraum scheint es wie in einem Palimpsest auf. Mit dem Anliegen dieser Filme, in die Gesellschaft hinaus- und in die Geschichte *vorauszuwirken*, erweitert sich die stets bewusst gehaltene doppelte Zeitlichkeit um eine Perspektive in die Zukunft. Bei seiner Arbeit an einem Neuen Realismus, in dem der Modus des Indirekten dominiert, betrachtet Milo Rau mit Bezug auf Jean Ziegler die Gegenwart so als *Vorgeschichte des Menschlichen*.¹⁸

3) Wenn die reflexiven Formen des Reenactments in der zweiten Gruppe von einer kritischen Intention gekennzeichnet sind und sich mit ih-

rem aufklärerischen Gestus in eine politisch-aktivistische Praxis einschreiben, die durch (Re-) Inszenierung und Stilisierung sowohl auf der historiographischen wie auf der künstlerischen Ebene die Abweichung kenntlich macht, so gibt es eine dritte Gruppe politisch-ästhetischer Praxis, die insbesondere in der zeitgenössischen Kunst der letzten Jahre zu beobachten ist: Hier wird die historiographische Distanz zum vorgängigen Ereignis und die ästhetische Distanzierung der Zuschauer*innen durch die filmische Inszenierung oder den Stil gerade negiert, indem die Reenactments eine *hyper-mimetische Nachahmung* anstreben, wie sie Maria Muhle beschreibt. Sie spricht in diesem Fall vom *Reenactment als minderer Mimesis*: Der Effekt der Verfremdung, die immer ein Vorgängiges aufruft, macht einer Strategie Platz, die durch *exzessive Ähnlichkeit* eine Illusion von Authentizität und eine immersive Haltung bei den Zuschauer*innen erwecken will.¹⁹ Muhle nennt als Beispiel etwa die Videoarbeiten von Omer Fast und Pierre Huyghe, die hauptsächlich in Ausstellungsdispositiven zur Vorführung kommen; zu denken ist im Bereich des Kinos auch an einen der früheren Prozess-Reinszenierungsfilme von Milo Rau *DIE LETZTEN TAGE DER CEAUCUS* (zus. mit Marcel Bächtiger, CH 2009), an den Psychothriller *REMAINDER* von Omer Fast (UK, D 2015) oder etwa an den neueren Dokumentarfilm *BRÜDER DER NACHT* von Patric Chiha (A 2016).²⁰ In Letzterem hebt die betonte Farbgebung und Lichtsetzung gewisse Szenen zwar stilistisch hervor und markiert sie als unwirklich anmutende, theatralische Inszenierungen, die Reenactments der bulgarischen Stricher-Jungen, die ihre krude Alltagsrealität in Wien nachspielen, sind indes nicht als solche wahrnehmbar. Diese Art der mimetischen Performance zieht sich durch den ganzen Film. In solchen Arbeiten, die Muhle dem *ästhetischen Regime* bei Jacques Rancière zuordnet, werden die *Operationsmodi des dokumentarischen Anspruchs* ostentativ ausgestellt, wird die *Evidenz der Wirklichkeit, die das naiv dokumentarische Paradigma fordert und darstellen will, [...] in der Darstellung erst ver-mittelt, hergestellt*. Die Folge ist, dass die *A-Historizität des Reenactments als eine Form der Hypo-Historizität* erscheint, als eine *Tautologie in der Zeit*, wie Muhle weiter schreibt.²¹ Dokumentarische und fiktionale



Abb. 1

Darstellungsmodi fallen in eins. Die möglichst exakte und detailgetreue Wiederholung negiert die (mindestens) doppelte Zeitlichkeit und Überschichtung der Räume, die den reflexiven Formen inhärent ist. Sie negiert die historische Differenz und bringt das Vergangene im Prozess der medialen Bewegung zum Vorschein, hindert aber dennoch *das historische Ereignis daran, in einer geläuterten Gegenwart aufzugehen*,²² wie dies in den populären Formaten oft der Fall ist. Die hyper-mimetischen Reenactments sind so durch Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit gekennzeichnet: Sie produzieren *Ereignisse im Sinne von unvorhergesehenen Unterbrechungen und Verschiebungen, die sich in (und nicht vor) der literalistischen Nachahmung, in ihrem Prozess und ihren (langen) Dauer ereignen*.²³ Wenn sie den Zuschauer*innen dennoch einen kritischen Bezug zum Repräsentierten eröffnen, so weil sie durch ihren exzessiven mimetischen Gestus verstören und die Zuschauer*innen in ihrer eigenen Bildererfahrung verunsichern. Mit ihrem Meta-Diskurs über das Reenactment lancieren diese Produktionen eine Befragung der immer schon medialisierten Erinnerungsbilder in deren unendlicher Wiederholung.

Sozusagen am gegenüberliegenden Ende des Spektrums medialer Rekonstruktion gibt es in

der aktuellen Dokumentarfilmpraxis essayistische Formen, die das Reenactment in die Abstraktion führen und denen ich mich nun noch etwas ausführlicher widmen möchte. In einem offenen essayistischen Modus, der per se Dokumentarisches und Fiktionales in einer subjektiven (Erinnerungs- und Reflexions-)Perspektive vermischt, die mehr oder weniger explizit markiert und mehr oder weniger narrativ ist, wird die konkrete Reinszenierung und Nachstellung verweigert – aber dennoch suggeriert. Ich denke hier neben dem schon erwähnten DEPTH TWO von Ognjen Glavonić (Serbien/ F 2016) etwa an CHRIS THE SWISS von Anja Kofmel (CH 2018), der eine persönliche Perspektive auf das internationale Söldnerwesen im Jugoslawienkrieg wirft, oder an ERASED, __ ASCENT OF THE INVISIBLE von Ghassan Halwani (Libanon 2018), der anhand der Geschichte eines Fotografen nach den Tausenden von Verschwundenen im libanesischen Bürgerkrieg fragt und damit an einem Tabu rüttelt. Auffallend ist, dass in allen drei Fällen, jüngere Filmemacher*innen, die im Moment der jeweiligen historischen Ereignisse Kinder waren, dem Schweigen der Eltern- und Grosselterngeneration nachspüren. Mittels unterschiedlicher medialer Konfigurationen kreisen sie im öffentlichen Diskurs weitgehend ausgeblendete Vorkommnisse in der Vergangenheit als filmisch

abwesende ein. Über eine vielschichtige Bild- und Tongestaltung sowie die Verschränkung von heterogenen Materialien evozieren sie dennoch die unwiederbringlich vergangenen Ereignisse: Das eigentliche (klassische) Reenactment eines solchen Moments bleibt ausgespart, jedoch als (Bezugs-)Folie ist es für die mediale Umsetzung einer tabuisierten sozialen Erinnerung präsent.

Es ist diese Leerstelle im kollektiven Diskurs, die die individuelle Erfahrung von Geschichte der drei Regisseur*innen geprägt hat und die sie mit audiovisuellen Mitteln in den filmischen Diskurs übersetzen. Wie meist gibt es von den eigentlichen traumatischen Ereignissen keine Bilder, aber es gibt Erinnerungsspuren, die sich in Objekten materialisieren und die in der medialen Auseinandersetzung mit dieser Leerstelle als zugleich an- und abwesende aufscheinen.²⁴ Mit der Weigerung, konkrete Bilder in der filmischen Gegenwart des Reenactments zu produzieren, wird die historische Rekonstruktion selbst zum Gegenstand der Wissensproduktion und das Reenactment zur medialen Erfahrung in einem reflexiven und performativen Prozess, der über sich hinausweist. Dabei verschränken die Filme die oben beschriebenen Verfahren der reflexiven, kritischen Distanz und der Imitation respektive Mimesis, ohne das Ereignis als solches je konkret zu veranschaulichen.

DEPTH TWO

Der Film DEPTH TWO lief 2016 an der Berlinale, danach an unzähligen Festivals, darunter 2018 auch in einer Retrospektive bei den Visions du Réel in Nyon (er wurde bis heute an über 40 Festivals, vor allem in Europa gezeigt, hat jedoch keinen internationalen Verleih gefunden und keine Kinauswertung erfahren). Ognjen Glavonić widmet sich in seinem Film der weitgehend unaufgearbeiteten jüngeren Vergangenheit Serbiens während des Kosovokriegs. Als Zuschauer*in wird man durch die Informationen im Programmheft zwar thematisch, historisch und geographisch auf das Anliegen des Films vorbereitet; vielmehr als dass es sich im wahrsten Sinn des Wortes um ›unfassbare‹ Geschehnisse während des Kosovokriegs, genauer während der Bombardierungen der NATO im Jahr 1999 handelt, erfährt man aus dem Ankündigungstext jedoch nicht. Und vor allem erfährt

man kaum etwas über die experimentelle Gestaltungsweise des Films, der über die Bild- und Tonebene äusserst komplexe Dynamiken der Verschränkung oder eben *Überblendung* von Handlungsräumen und medialen Räumen und Zeiten in Gang setzt. Als Zuschauer*innen sind wir durch unsere imaginative Aktivität vor der Leinwand von Anfang an in die audiovisuelle Rekonstruktion involviert, die uns zu Subjekten des Reenactments macht.

Auf visueller Ebene steigt der Film behutsam in sein Thema ein: Lange Kamerafahrten über ein Gewässer, idyllische Bilder eines durch den Wald führenden Bächleins, Aufnahmen einer Uferlandschaft, die Spuren von menschlicher Präsenz trägt: Reifenspuren von Lastwagen, Bauarbeiten, allerlei Abfall und im Wind raschelnde Plastiksäcke an einem blätterlosen Baum (Abb. 1). Zu den von menschlicher Präsenz und Handlung fast entleerten dokumentarischen Bildern von Landschaften (später auch Strassen und Städtebildern und im zweiten Teil verwüsteten Innenräumen) berichten anonyme männliche Stimmen in nüchternem Ton, leicht stockend und bruchstückhaft von der Entdeckung und Vertuschung eines schrecklichen Unglücks: Ein mit Menschen beladener Lastwagen ist während der Bombardierungen Jugoslawiens durch die Nato in der Nähe der rumänischen Grenze in die Donau gestürzt; die Gründe wurden nie geklärt; die über 50 Leichen (mutmasslich handelte es sich um albanische Flüchtlinge) wurden geborgen und des nachts weggeschafft – man erfährt vorläufig nicht wohin. Im Kontrast zu diesen kruden Informationen stehen die an und für sich unspektakulären, aber dezidiert stilistisch gestalteten Bilder. Im Wechsel von Nahaufnahmen und Totalen und in einer betont versatzstückartigen Montage lassen sie Eindrücke von der vermeintlichen Unfallstelle entstehen. Der Film verweigert Schockbilder im Sinne der *photos-chocs* von Roland Barthes, als einer *intensionalen Sprache des Schreckens*;²⁵ ebenso wenig werden wir Originaltöne der eigentlichen historischen Ereignisse des Krieges hören. Die überlappende Dynamik von Bild und Ton ermöglicht die Evokation der in der Vergangenheit angenommenen Geschehnisse, die sich mithilfe der erwarteten dokumentarischen Indexikalität und der Präsenzqualität von Bewegtbildern im Moment der Projektion vergegenwärtigen. Die-

se Dynamik erschafft in DEPTH TWO einen genuin medialen Raum und zieht die Zuschauer*innen in die rekonstruktive Tätigkeit des Gehörten und Gesehenen hinein; im Präsens der filmischen Erfahrung werden die historischen Vorkommnisse imaginiert und nehmen mehr und mehr konkrete Kontur an. Gleichzeitig markiert die audiovisuelle Überblendung – sozusagen als Gegenbewegung – in Bild und Ton einen ›Abstand‹ zum vergangenen Ereignis.²⁶ Ebenso unausweichlich ist die Wahrnehmung eines Abstands durch die Inkongruenz zwischen Bild und Ton, denn die Stimmen kommentieren nicht die Bilder oder umgekehrt: Die Bilder illustrieren nicht, was erzählt wird – mehr noch: Sie verweigern uns als Zuschauer*innen das detektivische Spurenlesen und konkrete Rekonstruieren des Ereignisses, wobei sie diesen unbewusst einsetzenden Prozess aktiv anschieben und zugleich unterbinden. So suchen wir vergebens die Uferstrasse, von der aus der Camion in die Donau gestürzt sein könnte. Kurz danach ist im Off von einem Kran die Rede, der bei den Bergungsarbeiten eingesetzt wurde; gleichzeitig hören wir einen Maschinenlärm, zu dem wir eine hydraulische Winde assoziieren. Doch in der folgenden Totalen sehen wir eine Baustelle, aber keine Winde und vor allem nicht den konkreten Unglücksort (Abb. 2). Solche Geräusche, die sich im Laufe des Films noch intensivieren, evozieren ebenfalls den authentischen Ort; sie lassen sich aber nie in den Bildern verankern. Sie bilden eine dritte mediale Ebene, die atmosphärisch fiktionalisierend wirkt und die Vorstellungskraft zusätzlich anregt.

Die sinnlichen Qualitäten der ostentativ hervorgehobenen heterogenen Medialität entwickeln in DEPTH TWO einen Sog, der die synästhetische Wahrnehmung der Zuschauer*innen verstärkt.²⁷ Bedingt durch das Thema und die auffälligen Verschiebungen und Inkongruenzen erliegen wir indes nicht der suggestiven Kraft des Films, sondern versuchen in dem intellektuellen Bemühen zu verstehen konstant, das Gesehene und das Gehörte zu rekonstruieren, es zugleich in einer vergangenen Wirklichkeit zu verorten und es zu narrativieren. Diese oszillierende Filmerfahrung, die DEPTH TWO durch seine Gestaltungsweise einleitet, impliziert die *Transformation des historischen Moments* in einen *ästhetischen Moment*.²⁸ Wenn

dieser ästhetische Moment in DEPTH TWO tendenziell auf eine kritisch-reflexive Distanz zum historischen Ereignis in Bild und Ton hinarbeitet, dann führt andererseits eine zeitgleiche Dynamik mittels der sequenziellen Verschränkung der Nacherzählungen im Off mit den das historische Nachstellen suggerierenden Bildern in einen diskursiv-ethischen Moment über, der eine Haltung vermittelt, die zur Reflexion einlädt. Der Akt der Nachahmung im Sinne der ›minderen Mimesis‹ bleibt also wiederum ambivalent und lässt die Zuschauer*innen in ihrer Wahrnehmung schwanken zwischen Fiktionalisierung und Referenzialisierung, zwischen Glauben und Unglauben an den authentischen Ort... Die Überblendungen von medialen Ebenen und Dynamiken, die ich nun für die Analyse zu differenzieren versuche, eröffnen durch die Verbindung der ungleichartigen Elemente in der aktuellen Bewegung des Films neue räumliche, zeitliche und imaginative Dimensionen für das Reenactment.

Der historische Moment

Bildebene: Wenn in dokumentarischen Produktionen angenommen werden darf, dass der Film eine Aussage über eine vorfilmische Wirklichkeit macht, dabei aber immer ein unhintergebarer Abstand des photographisch-bewegten audiovisuellen Bildes zur Realität und zum historischen Ereignis bestehen bleibt, so markiert DEPTH TWO diesen Abstand in doppelter Weise: Einerseits ist die Kamera als Aufzeichnungsinstrument eine scheinbar neutrale (da apparative) Beobachterin (es gibt in dem ganzen Film keine explizite, übergeordnete diskursive Instanz, die die Bilder unter ihre Ägide nähme) – aber Beobachterin wovon? In den Bildern ist nichts erkennbar, was die bruchstückhaften Aussagen aus dem Off belegen würde ... So ist andererseits weder der Film selbst *Zeugnis eines historischen Moments* oder Ereignisses, noch präsentiert er uns Archivbilder, die als Dokumente *eine angenommene Nähe zur historischen Zeit* bezeugten.²⁹ Auch was den historischen Ort betrifft, können wir uns – bis auf den Schlussteil – nicht sicher sein, ob die Bilder den konkreten Ort des Geschehens rekonstruieren. Bilder und Geräusche evozieren ihn aber und machen gleichzeitig selbstreflexiv darauf aufmerksam, dass sie (nur)



Abb. 2

›Zeichen‹ sind, im Sinne von ›Stellvertretern‹, die einem Ereignis *nachstehen* (zeitlich) und ihm *nachstellen* (örtlich). – Wir werden im Laufe des Films verstehen, dass es darum gehen könnte, durch diese abstrakte (Re-)Konstruktion von *möglichen* Orten des Geschehens eine Art ›lieux de mémoire‹ überhaupt erst zu kreieren. Solche Orte scheinen im filmisch geschaffenen imaginären Raum auf, zeugen in der Übereinanderschichtung diffuser Spuren vom Schweigen über die Vorkommnisse, von einem Authentischen ohne Gewähr und letztlich von der Unmöglichkeit historischer Rekonstruktion.

Ebene der Off-Stimmen: Gleichwohl initiieren die Aussagen im Off einen solchen Prozess der Rekonstruktion oder die Suche nach einem Reenactment der Bilder und in den Bildern bei den Zuschauer*innen. Wir bemerken aber schon bald, dass auch die Stimmen und ihre Berichte auf einen Abstand hinweisen. Die Sprechenden bekennen sich durch die Ich-Form zu ihrer Beteiligung (in irgendeiner Form) an dem Ereignis; durch die Vergangenheitsform und die (vorläufige) Nüchternheit ihrer Erzählung wird

hingegen emotional und zeitlich ein Abstand zum historischen Moment deutlich: Sie beziehen sich nur vermittelt auf das Ereignis. Zudem wird ein räumlicher Abstand zum Bild – das für unsere (zumindest westliche) Wahrnehmung immer primär ist – spürbar, da die Stimmen nicht im diegetischen Raum und nicht in den Gesichtern der Sprechenden verankert werden können. Ebenso verhindern Bruchstückhaftigkeit der Erinnerungsberichte und Widersprüche zwischen den einzelnen Aussagen verschiedener, aber auch derselben Sprecher (des Fahrers des Bergungslastwagens) die Bildung einer Einheit von Ton und Bild (eine dokumentarische Konvention, die eine weitere Erwartung schürt, die nicht erfüllt wird).

So scheinen die Stimmen über den Bildern zu ›flottieren‹, so dass immer klarer wird, dass der akustische Off-Raum wirklich off ist. Mit anderen Worten: Die Stimmen sprechen noch einmal von einem anderen Ort her und situieren sich in einer anderen historischen Zeit. Aufgrund all der Inkongruenzen, die nicht vertuscht, sondern im Gegenteil auffällig gemacht werden, können wir schliessen, dass es sich um dokumentarische

Aufzeichnungen handelt, die im Nachhinein und nicht für den Film hergestellt wurden (effektiv wurden Zeugenaussagen benutzt, die in Den Haag während der Prozesse gegen Slobodan Milosevic und andere serbische Kriegsverbrecher aufgenommen wurden, wie im Abspann des Films zu erfahren ist).

Der ästhetische Moment

Obwohl auf beiden filmischen Ebenen, der Bilder wie der Stimmen, mit dokumentarischem Material gearbeitet wird, entsteht durch diese Lücken ein diegetischer, medial heterogener Zwischenraum, in dem ein in der Vergangenheit angenommenes Ereignis, welches als historischer Moment mehrfach als medial vermitteltes und verlorenes Objekt gekennzeichnet ist, mittels der Präsenzqualität der Bilder und Töne und der aktuellen filmischen Bewegung in der Projektion vergegenwärtigt wird. Der Film ist wie ein ›Gedächtnisspeicher‹,³⁰ der sich in der Projektion den Zuschauer*innen eröffnet. Die suggestive Kraft der Bilder, Stimmen und Geräusche (ich komme auf Letztere zurück), die den historischen Moment evozieren, aber weder geschlossen rekonstruieren noch nachstellen oder referenziell verbürgen, leitet eine ästhetische Transformation ein und führt (uns) zu einer audiovisuellen Überblendung von historischen und filmischen Orten und Zeiten im präsentischen Raum des Films. Wir versuchen die mündlichen, fragmentarischen Berichte und die dokumentarischen Eindrücke der Bilder zu verkoppeln; wir versuchen, die beiden medialen Ebenen und filmischen Orte von In und Off miteinander zu verschränken – den Abstand zwischen Ton und Bild ebenso wie den Abstand zum historischen Ereignis zu schliessen. Obwohl Kohärenzstiftung und Homogenisierung fortlaufend vom Film unterbunden werden, überblenden wir in der Rezeption die filmische Bild- und Klangfolge in einen imaginären und damit ›begehbaren‹ Raum.³¹ Das Reenactment findet im Kopf der Zuschauer*innen statt. Durch die heterogenen medialen Materialien und Qualitäten kommt es zu dem, was ich eine Überblendung verschiedener Dynamiken im Imaginären nenne möchte.



Abb. 3

Der diskursiv-ethische Moment in der Dynamik des Films

Betrachten wir nun die prozesshafte Dynamik der Montage der heterogenen Materialien und Ebenen in der Anordnung der Sequenzen, so ist festzustellen, dass DEPTH TWO ein narratives Muster entwickelt, das die Sogwirkung des Films von Anfang an unterstützt und die imaginative Aktivität der Zuschauer*innen anregt: Der Film folgt dem Genre-Muster eines Thrillers, also dem Aufbau eines Mystery- oder Detektiv-Schemas, das uns vorgibt, Indizien zu sammeln, um das Rätsel (das auch Motor der Erzählung ist) zu lösen. Diese diskursive Dynamik führt vorerst zu einem weiteren historischen Ereignis, einem zweiten historischen Moment, der etwas früher stattgefunden hat und von dem ungefähr ab der Mitte des Films berichtet wird: In Suva Reka – einer Kleinstadt im Süden Kosovos – hat die serbische Polizei ein Massaker an der albanischen Bevölkerung verübt; die Opfer waren hauptsächlich Frauen und Kinder. Hier wechseln sich

im Off die Stimme eines überlebenden weiblichen Opfers mit der elektronisch manipulierten Stimme ab, die einem der Täter, einem jungen Mann aus der Nachbarschaft, gehört, wie wir nach und nach aus den stockend und mit spürbar zurückgehaltener Emotionalität vorgebrachten Zeugenberichten der direkt Betroffenen erfahren. Die Adressierung des Films intensiviert sich auch in den Bildern und Geräuschen.

Geräusche: Nah- und Großaufnahmen dominieren, in denen wir Hauswände und Innenräume sehen, die Spuren der Zerstörung und vergangener Gewalt tragen. Atmosphärische Geräusche, mit denen wir die ›Elemente‹ Wasser und Wind im ersten Teil, Wasser und Feuer im zweiten Teil assoziieren, werden stärker und noch suggestiver. Sie sind durchweg nur lose in der Diegese verankert oder lösen sich von den zwischenzeitlich wahrgenommenen Objekten ab und erstrecken sich über die Bildsequenzen. Obwohl dies alles auf eine filmische Geste der Nachahmung, also eine ›mindere Mimesis‹, hindeutet, die die Imagination des Reenactments bei Zuschauer*innen anheizt, sind weder Geräusche noch Bilder exakt mit den Erzählungen der Zeugen in Einklang zu bringen. Da ist zum Beispiel von einem Brand die Rede, das Knistern von Feuer, das dem ganzen zweiten Teil unterlegt ist, hält sich hartnäckig, wird sogar zunehmend aufdringlicher, die leeren und verstaubten oder verwüsteten Innenräume in den Bildern lassen aber keine Spuren von Verkohlung erkennen... (Abb. 3). Es ist, als ob diese materiellen natürlichen ›Elemente‹ eine diffuse Erinnerung trügen, die an die Oberfläche drängt; die Geräusche erhalten als Medium eine poetische Funktion und transportieren Geschichte als Mittler über die Zeit.³²

Die Geräusche eröffnen einen eigenen medialen Raum der sinnlichen Atmosphäre. Sie unterstützen die fingierte mimetische Rekonstruktion, in der sich die einzelnen verstreuten Indizien zwar zunehmend verdichten, die aber nur umso deutlicher auf die kleinen Unstimmigkeiten und Verschiebungen zwischen den heterogenen visuellen und akustischen Materialitäten und Qualitäten aufmerksam macht. So signalisiert der filmische Diskurs immer auch die Abwesenheit der originären Referenz, die er gleichzeitig suggestiv auffüllt. Denn auch ohne

dass die Bilder eine eigentliche Handlung nachstellen, sind die Zuschauer*innen zur gedanklichen Rekonstruktion aufgefordert. Eingebunden in den fiktionalisierenden Modus des ›Als-ob‹ und eine narrative Verknüpfung des Gehörten und Gesehenen reichern wir den medialen Raum mit Leben und Erlebtem an. Als Effekt der Bewegung der Bilder in der filmischen Gegenwart und der Narration vergangener Ereignisse evoziert der Film eine ›referenzielle Illusion‹ bei den Zuschauer*innen, fördert die Schaffung eines ›imaginären Referenten‹, wie Christian Metz verschiedentlich dargelegt hat.³³

In der strukturellen Dynamik von DEPTH TWO sind die beiden historischen Momente (der verunglückte Camion und der Überfall) locker miteinander verbunden: Sie führt zu dem im dritten Teil gezeigten und zuvor sporadisch im Off erwähnten Ort: Es ist ein Gelände am Stadtrand von Belgrad, ein unwegsames Gelände mit aufgeschütteten Hügeln, von Gras überwachsenen, ein ehemaliges Trainingslager einer anti-terroristischen Spezialeinheit der Polizei (Abb. 4).³⁴ An diesem geheim gehaltenen Ort wurden, wie ein männliche Stimme aus dem Off berichtet, zwischen 2001 und 2002 fünf Massengräber mit über 700 identifizierten Körpern entdeckt – eine Tatsache, die, wie die grausamen Vorkommnisse zuvor, bisher kaum von den serbischen Medien publik gemacht wurde: Zwar ist dieser Ort ›aufgedeckt‹ worden, doch nicht ins kollektive Imaginäre überführt. So ist es denn auch das Hauptanliegen des Films, diese jüngere Vergangenheit in die Erinnerung zurückzuholen, ins Bewusstsein einer Gesellschaft zu bringen – und darüber eine Reflexion in der Öffentlichkeit anzuregen.

Dieser Ort beendet nun auch unsere Suche nach der Auflösung des ›Rätsels‹, nach einem historisch-authentischen Ort. Dennoch ist da erneut ein Abstand, denn auch dieser Ort bleibt abstrakt, auf den ersten Blick erscheint er leer und ohne Spuren der vergangenen Ereignisse. Und die Fotografien von gefundenen Überreste von Gegenständen, Stoffetzen und Identitätskarten, die sich nach einer gewissen Zeit zum Bericht des als Beobachter an den Ausgrabungsarbeiten Beteiligten (Marko Minic) zwischen die Bilder der Landschaft schieben, erfüllen zwar die Funktion von ›Dokumenten‹, machen aber durch ihre grobe Rasterung und die sichtbaren



Abb. 4

Pixel als Bilder von Bildern (die wohl aus der Dokumentation der Untersuchungskommission stammen) ebenso auf die mediale Vermittlung aufmerksam wie die Geräusche von Wind, Wasser und Feuer, die sich abwechseln, ineinander übergehen und sich schliesslich zu einem brummenen Rauschen vereinen. Wir ahnen, welche vergangenen Gewaltakte sich in den Objekten bündeln; sie werden aber nicht gezeigt. Solche Distanzierungsstrategien ebenso wie die grundsätzliche Weigerung der Schliessung des Abstands in der fingierten mimetischen Geste des Nachstellens eines historischen Moments fügen dem ästhetischen wie auch dem diskursiven Moment einen ethischen Aspekt hinzu: Der Film zeugt von Respekt gegenüber den einzelnen Opfern, lässt gleichzeitig die Übertragung der singulären Ereignisse auf eine Vielzahl ähnlicher Vorkommnisse zu und birgt ein aktivierendes Potenzial, das durch sinnlich vergegenwärtigtes Wissen in die Zukunft weist.³⁵

Die offene essayistische Struktur von DEPTH TWO lenkt die imaginäre Rekonstruktion aufseiten der Zuschauer*innen: Sie kann sich auf direkte oder vermittelte Erfahrungen und Erinnerungsbruchstücke stützen oder/und auf ein Wissen um die Wiederholung der immer wieder gleichen Gräueltaten im Krieg und der darüber zirkulierenden Bilder (dies ist die vielfache ›Me-

dialisierungsschleife‹, von der Muhle spricht).³⁶ Durch die experimentelle Gestaltungsweise des Films wird der historiografische Prozess des Reenactments selbst zum Gegenstand filmisch-imaginativer Erfahrung, die das verschüttete Wissen um die Ereignisse in der Vergangenheit bei den Zuschauer*innen aktivieren und in eine kaum erinnerte und nur vorgestellte, aber dennoch reale Gegenwart zurückholen möchte. Im performativen Akt des imaginierten Nach-Lebens historischer Momente macht die Überblendung heterogener Medialitäten sowie von Modi des Dokumentarischen und des Fiktionalen notwendigerweise auch auf den Prozess der Geschichtsschreibung aufmerksam.

Margrit Tröhler

- 1 Vgl. z. B. Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main 1991; Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Zürich 2011; Marian Petraitis: *Alle Geschichte hat einen Ort. Modelle filmischen Erinnerns am Beispiel der Filme Volker Koepps*. Stuttgart 2018.
- 2 Vgl. u. a. Jean-François Lyotard: *Was ist postmodern?* [franz. 1982], in: Wolfgang Iser (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion*.

- Berlin 1994, S. 193–203; Thomas Elsaesser: Postmodernism as Mourning Work, in: *Screen* 42/2 (2001), S. 193–201; Robin Curtis: Trauma, Darstellbarkeit und Bedürfnis nach medialer Genesung. Rea Tajiris HISTORY AND MEMORY. FOR AKIKO AND TAKASHIGE, in: *Montage AV* 11/1 (2002), S. 43–73.
- 3 Fritz Wolf: Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Düsseldorf 2003.
 - 4 Tobias Ebbrecht, Matthias Steinle: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive, in: *MEDIENwissenschaft* 3 (2008), S. 250–255; Christian Hißnauer: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen – Pragmatische Abgrenzungen – Begriffliche Klärungen. Konstanz 2011; Gerald Sieber: Reenactment: Formen und Funktionen eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels. Marburg 2016.
 - 5 François Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Marburg 2012, S. 67 [franz. 2009].
 - 6 Bill Nichols: Documentary Reenactment and the Fantastic Subject, in: *Critical Inquiry* 35 (2008), S. 72–89; Niney (wie Anm. 5), S. 65–66.
 - 7 Nichols (wie Anm. 6.) S. 74.
 - 8 Ibid., S. 75, 88.
 - 9 Andreas Tobler in einem Gespräch mit Milo Rau: Das Symbolische zeigt sich hier als das Konkreteste [2015], in: Milo Rau: Das Kongo Tribunal. Berlin 2017, S. 20–32, hier S. 24.
 - 10 Vgl. etwa Niney (wie Anm. 5), S. 64.
 - 11 Lyotard (wie Anm. 2), S. 202.
 - 12 Emmanuel Alloa: Eingefleischte Gesten. Nachleben und visuelle Zeugenschaft in Claude Lanzmanns SHOAH und Rithy Panhs S21, in: Peter Geimer, Michael Hagner (Hg.): Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild. München 2012, S. 207–229, hier S. 214–215.
 - 13 Ibid., S. 216–224.
 - 14 Ibid., S. 224; Elsaesser (wie Anm. 2), S. 199.
 - 15 Illona Hongisto: Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics. Amsterdam 2015, S. 18.
 - 16 Nichols (wie Anm. 6), S. 77.
 - 17 Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein [1973], in: *Cŕuvres complètes*, 5 Bde., hg. von Éric Marty, Bd. 4, Paris 2002, S. 338–344, hier 341f. [dt.: Diderot, Brecht, Eisenstein, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main 1990, S. 94–104].
 - 18 Rau (wie Anm. 9), S. 24–25.
 - 19 Maria Muhle: Reenactment als mindere Mimesis, in: Eva Hohenberger, Kartin Mundt (Hg.): Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst. Berlin 2016, S. 120–134, hier S. 121.
 - 20 Ich danke Caroline Schöbi, die mich mit ihrer im Rahmen des Seminars zum Reenactment im Dokumentarfilm verfassten Forschungsarbeit auf den Film von Chiha aufmerksam gemacht hat.
 - 21 Muhle (wie Anm. 19), S. 132–133.
 - 22 Ibid., S. 132.
 - 23 Ibid., S. 130.
 - 24 Bild- wie kulturwissenschaftliche Forschungen haben sich diesem Paradigma in den letzten Jahrzehnten gewidmet; vgl. etwa Aleida Assmann: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988, S. 237–251; Emmanuel Alloa: Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie. Zürich 2011.
 - 25 Roland Barthes: *Mythologies*. Paris 1957, S. 105 (Übersetzung M. T.); [dt.: *Mythen des Alltags*. Berlin 2010].
 - 26 Für die ›Kategorie des Abstands‹ ebenso wie für die folgenden Überlegungen zur Transformation eines ›historischen Moments‹ in einen ›ästhetischen Moment‹ vgl. Gertrud Koch: Nachstellungen – Film und historischer Moment, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43/3 (1995), S. 497–506, hier S. 498, 503; die Autorin entwickelt ihre Argumentation allerdings anhand des surrealistischen Spielfilms LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ von Luis Buñuel (E 1955) und bezieht sich also nicht auf das dokumentarische Reenactment.
 - 27 Vgl. Robin Curtis, Marc Glöde, Gertrud Koch (Hg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität ästhetischer Wahrnehmung. München 2010.
 - 28 Koch (wie Anm. 26), S. 503.
 - 29 Ibid., S. 497–498.
 - 30 Ibid., S. 499.
 - 31 Vgl. dazu: Michel De Certeau: *L'invention du quotidien*. 2 Bde., hier Bd. 1: *Arts de faire*. Paris 1990 [1980], S. 107ff. (Übersetzung M. T.); [dt.: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988].
 - 32 Für diesen anregenden Hinweis danke ich Carla Engler, die eine Verbindung zu den Arbeiten des polnischen Künstlers Artur Zmijewski zu ziehen vorschlägt, der seine Funktion als Seismograph der Nachbeben verdrängter Geschichte versteht; vgl. auch Sandra Frimmel, Fabienne Liptay, Dorota Sajewska, Sylvia Sasse (Hg.): Artur Zmijewski. Kunst als Alibi. Zürich/Berlin 2017. In ähnlicher Weise macht die Foto-Serie *Spaniens verborgene Geschichte* von Miquel Gonzalez die heute kaum mehr wahrnehmbaren Spuren des Bürgerkriegs und der Franco-Diktatur in entleerten Landschaften und enigmatischen Zivilisationsruinen sichtbar (vgl. die Auswahl an Fotografien in der Rubrik ›Foto-Tableau‹ der Neuen Zürcher Zeitung, 23.–27. April 2018).
 - 33 Christian Metz: Réponses à *Hors cadre* sur *Le signifiant imaginaire*, in: *Hors cadre* 4 (1986), S. 61–74, hier S. 74 oder Christian Metz: À propos de l'impression de réalité au cinéma [1965], in: *Essais sur la signification au cinéma*, 2 Bde., hier Bd. 1. Paris 1968, S. 11–24, 16–17; [dt.: Zum Realitätseindruck im Kino, in: *Semiotik des Films*. München 1972, S. 20–34]; vgl. auch Koch (wie Anm. 26), S. 500f.
 - 34 *Dubina Dva (Depth Two)* ist der Name der Operation, die zum Ziel hatte, die Leichen verschiedener Kriegsverbrechen während des Jugoslawienkriegs zum Verschwinden zu bringen.
 - 35 Vgl. Andrea Reiter: Kritik, Aktivismus und Prospektivität. Politische Strategien im postjugoslawischen Dokumentarfilm (*Zürcher Filmstudien* 42). Marburg 2019, im Druck. Die Studie entstand im Rahmen des Forschungsprojekts ›Alternative Weltentwürfe. Der politisch-aktivistische Dokumentarfilm‹, unterstützt vom SNF 2014–2018.
 - 36 Muhle (wie Anm. 19), S. 131.